

dosti. Nejzajímavější na téhle režijní koncepci bylo, čím se tihle lidé, na začátku zaostalí a naivní, změní v lidi noblesní a decentní.

Jsem proti teorii

A zásadně proti každé čisté teorii. Umění se vyvíjí bez teorií. Teorie je něco zcela jiného. Je to pokus vyložit umění prostřednictvím pracovních hypotéz. Je to kritický postup — myslitel tváří v tvář umění. To není umění, ale cosi bytostně odlišného. Člověk je tady proto, aby stále znovu promýšlel svou situaci, je to jeho potřeba, dalo by se říci i pud. A podoba člověka, která z toho procesu vznikne, je mnohem větší než člověk — a to jsou právě umělecká díla. To, co člověk vytvořil, je obraz — zrcadlový obraz člověka, jeho zvětšenina: studovat to, znamená zkoumat literaturu. Nemám nic proti literární kritice. Nebezpečí pro literární kritiku však vzniká v okamžiku, kdy se nejdřív vypracuje systém, a pak se literární kritika vyhýbá tomu, co do tohoto systému nezapadá. To je nevědecký vztah literární kritiky k umění.

A zase příklad: Celá fyzika nyní zažila obrovský otřes. Objevily se věci, například quazihvězdy, které prostě nechápeme. Ale nikdo přece nemůže tvrdit, že ty obrovské exploze, které odporují celé dosavadní vesmírné teorii, prostě neexistují!? Přírodní zjevy nemůžeme změnit. Naopak nás to vede k tomu, abychom změnili dosavadní teorie. Teorii se můžeme samozřejmě zřít, ale umění existuje jako jev, který nelze usměrnit k určitému cíli. Je ve své podstatě nedotknutelné. Nemůžeme si přát, aby bylo takové či onaké. Je právě takové, jak je člověk, chcete-li umělec, nově vytváří ze své stále proměnlivé, specifické situace. A každé pravé umělecké dílo je nová tvorba.

F A K T A — Z K U Š E N O S T I — N Á Z O R Y

Ve 3. čísle letošního ročníku jsme otiskli odpovědi mladých herců na rozsáhlý dotazník, týkající se několika oblastí spjatých s tvůrčím životem mladého umělce. „Anketa“, uveřejněná pod názvem Fakta — zkušenosti — názory, měla ohlas. Největší patrně na pražské DAMU. Zástupci pedagogů této vysoké divadelní školy se sešli se zástupci naší redakce k besedě o některých otázkách, které „anketa“ položila. Ukázalo se, že tu byl dotčen v podobě výchovy hereckého dorostu článek dosti spletitého řetězce, totiž našeho divadelního školství vůbec, a to jak na vysokých školách divadelních, tak na universitách. Z diskuse jednak vyplynulo, že stav divadelního školství je závislý na stavu daného profesionálního divadla a na úrovni divadelní teorie, jednak se ozřejmila potřeba věnovat problematice výchovy divadelních umělců i teoretiků zvýšenou pozornost také v tisku a tedy i na stránkách našeho časopisu. Ve výměně názorů jsme dospěli k rozhodnutí věnovat v příštím ročníku některé číslo Divadla všem těmto otázkám. To samozřejmě předpokládá náročnou přípravu, s níž jsme proto začali ihned. Požádali jsme několik divadelních škol v zahraničí o osnovy, podle nichž se řídí výuka herců a režisérů. Do uzávěrky došly pouze dvě odpovědi, nadto poměrně kusé. Doplňujeme je o zprávu Milana Lukeše z jeho pobytu ve Vídni, kde měl možnost zjistit některé údaje o práci v Semináři Maxe Reinhardta.

Československý delegát na mezinárodní konferenci o při-



pravě mladých herců v Bukurešti Jan Kopecký připravil pro toto číslo rozsáhlou informaci o průběhu zasedání, na němž kromě referátů o výchově budoucích divadelních umělců došlo také v některých případech k praktické konfrontaci metodických postupů v jednotlivých disciplínách.

Z oblasti operního a baletního školství poskytla časopisu zprávu Helena Kubátová, která soustředila podstatné diskusní příspěvky, návrhy a podněty pronesené při příležitosti jednání příslušných orgánů SČDFU.

A konečně publikujeme v tomto čísle materiál, který svým způsobem navazuje na „hereckou anketu“ z 3. čísla a který jsme opět získali prostřednictvím „dotazníku“ zoeslaného tentokrát divadelním a filmovým režisérům.

Jak už je zřejmé, jde tu ve všech případech o materiál, který jsme se pokusili soustředit jako určitý informativní podklad a východisko dalšího průzkumu. Zároveň — jak tomu obvykle bývá — je tento materiál i při své útržkovitosti a jisté náhodnosti nesporně svérázným svědectvím jak o momentálním stavu školení divadelních profesionálů, tak o úrovni myšlení, která je pro řešení této problematiky běžná. Otištěný materiál může také přispět k tomu, aby se v úvahách o našich divadelních školách upevnilo vědomí specifického charakteru uměleckého školství vůbec a aby pokusy plodně vyřešit současný stav vycházely jednak z potřeb československého profesionálního divadla, jednak se opíraly o dostupné zkušenosti zahraniční.

Poslali jsme šedesáti divadelním a filmovým režisérům deset otázek. Z tohoto nemalého počtu nám odpovědělo jedenáct divadelních a šest filmových režisérů. Z poměru zoeslaných dotazníků a získaných odpovědí vysvitá, že dotázaní byli většinou v časové tísní, nebo že se jim zmíněná problematika příliš nedotýká, nebo že na věcné a zsvěcené odpovědi dosud nejsou připraveni.

Anonymita odpovědí, kterou jsme v „anketě“ herecké dotázaným zaručili, vyvolala zřejmě největší míru otevřenosti, a v tomto ohledu splnila své poslání. Na druhé straně je přirozené, že předem slíbená anonymita umožňuje vyslovit i některé názory, které by si podepsaný autor vyslovit netroufal, anebo by je musel konkrétně zdůvodnit. Proto uveřejňujeme nyní odpovědi režisérů v plném rozsahu a s podpisem.

Na jakékoliv uzávěry je ovšem ještě brzy. Lze nanejvýš určit některé myšlenky, které se objevují v té či oné formě ve většině odpovědí. Tak se např. potvrzuje, že pomyslná dělička čára uvnitř našich divadelních souborů samozřejmě zdaleka neprobíhá mezi herci mladými a starými, nýbrž mezi herci — nejobecněji řečeno — tvořivými a netvořivými. Potvrzuje se také, že divadelní praxe a divadelní škola jsou spojitě nádoby, což je určeno uměleckou úrovní daného období divadelního vývoje, počtem uměleckých osobností, mírou společenské pozornosti divadlu atd. Dotázaní se shodují v tom, že nejpalcivějším nedostatkem mladých herců je nedokonalá znalost „řemesla“, nedostatečné „technické vybavení“. Pojem „řemeslo“ nebo „herecká technika“ není však vždy podrobněji diferencován a tak dochází k redukci požadavků na trénink prvků vnější techniky: „umění mluvit a hýbat se“. Hlubší pohled na tuto otázku obsahuje pouze odpověď Alfreda Radoka, podrobněji rozváděná vlastně již při jiných jeho teoretických projevech.

Představa o ideálním a zároveň reálném způsobu výchovy hereckých adeptů není patrně častým předmětem úvah našich režisérů. Ota Ornest píše, že osobností hodných jména „pedagog herectví“ máme u nás velice málo a že „o soustavné cvičení s herci se při svých režiiích přes nepřekonatelné potíže pokouší zatím jen Alfred Radok.“ Z Radokovy odpovědi je opravdu zřejmé, že vztah režiséra k herci považuje mimo jiné za vztah pedagogický a že proto také má své požadavky na ty, kdo budoucí umělce mají vyučovat. Současně bychom chtěli podtrhnout jeho tvrzení, že „pedagog musí informovat o jiných názorech, které odporují jeho vlastnímu názoru, jeho metodě i výsledkům jeho umělecké práce. Teprve praktickou demonstrací takových rozporů může pedagog-umělec vysvětlit samu podstatu uměleckých metod...“

A konečně je pozoruhodné, že stanovisko k výrokům mladých herců z březnového čísla Divadla — ačkoli tu bylo dost názorů provokativních a týkaly se v nemalé míře práce režisérů — je zaujato pouze v jediné odpovědi.

Divadelní režiséři byli požádáni, aby odpověděli na tyto otázky:

- 1. Měl jste možnost pracovat s absolventy herecké fakulty AMU, JAMU, VŠMU?*
- 2. Shledal jste, že jsou pro práci v divadle připraveni dobře? Nebo špatně? A proč?*
- 3. Osvojili si ve škole nějaký souhrn postupů, který by se dal charakterizovat jako metoda pro studium role?*
- 4. Jaká je podle Vašeho názoru největší, obecně platná přednost absolventů školy?*
- 5. Jaký je podle Vašeho názoru největší, obecně platný nedostatek absolventů školy?*
- 6. Pracujete raději se staršími, zkušenějšími herci, nebo s nedávnými absolventy? A proč?*
- 7. Tvoří nově přichozí absolventi organickou součást souboru, nebo se nějak výrazně liší? A v jakém směru?*
- 8. Přizpůsobují se absolventi obvyklému způsobu práce v divadle ihned, brzy nebo vůbec ne? A hodnotíte to kladně nebo záporně?*
- 9. Prospívá mladým hercům zaměstnaným v divadle práce ve filmu, v televizi, v rozhlasu? Za jakých okolností a proč?*
- 10. Jak byste si představoval ideální, avšak zároveň reálný způsob výchovy hereckého dorostu?*

1. Pracoval jsem často s absolventy našich škol a vyučoval jsem dva roky na JAMU v Brně.
2. Jsou připraveni především tím, že získali slušnou míru divadelního vzdělání (mám na mysli především znalost dramatické literatury, dějin divadla, schopnost rozlišovat žánry a styly) a že mají za sebou první krůčky na prknech před obecnstvem.
3. V minulosti to byla především schopnost teoretické analýzy, rozboru hry a postavy, tak, jak to přineslo vyučování „podle metody Stanislavského“. To mělo za následek, že mladý herec mnoho věděl, chtěl a cítil a že roli vytvářel nesměle, pomalu, bez osobního názoru a odvahy. Vzniklo tak u některých herců více zábran než umění (ve smyslu umět!). Stalo se často, že mladý herec pracoval příliš pomalu, váhavě a úporně a zůstával pozadu za rutinovanými herci. Zejména se to poznalo v menších divadlech, kde nebyly velké nároky, ale zato hodně premiér. V přítomné době má větší váhu vliv vedoucího pedagoga, jeho vlastní metody a jeho schopnosti probudit v mladém herci elán a tvůrčí zaujetí.



4. Viz otázka 2. Vlna „mládí“ ve filmu, televizi i divadle dala řadě mladých herců možnost vypovídat o sobě. Získali tím potřebnou dávku sebevědomí, které je důležitým předpokladem herecké práce. Pokud taktó vypovídají o sobě — jsou dobří. Ukáže se později v divadle, jak dalece jsou schopni přenést tyto poznatky o sobě a svém postavení ve světě do širších souvislostí. Zatím se to daří jen málokterým — a to asi budou skutečné talenty.
5. Podceňování technických prvků na škole. Tanec, pohyb, gymnastika, šerm, zpěv, jevištní mluva. Někteří mladí absolventi jsou „dokonale nedokonalí“ po technické stránce.
6. S absolventy. Nejde-li ovšem o výjimečný talent z řad neherců.
7. Vypovídat o sobě může (zejména ve filmu) i neherec. Potom jde filmařům často o „typy“.
8. Ne.
9. Samozřejmě. Herectví je pouze jedno, různé jsou jen výrazové prostředky. Osobnost herce se vytváří v mnohotvárné práci. Obsazení ve filmu či televizi dává jakýsi pocit celostátního významu, posiluje sebevědomí a dává pocit jistoty, který mladý herec potřebuje jako květina slunce.
10. Herectví je pouze jedno (viz 9). Specifické prvky filmu a televize si osvojí herec v praxi. Má ovšem začít menšími úkoly. Nemá smysl zřizovat nové školy, ale rozšířit na dosavadních školách praktikum filmové a divadelní. Tedy něco jako Disk, jenže v podobě televizní a filmové.

Milan Fridrich

1. Ano.
2. Některým po určitou dobu vystačí „mládí“, a to je málo. Bývají nestejně připraveni na každodenní praxi v oblastních podmínkách, kde je povaha práce velmi různorodá — krom divadla i rozhlas, recitace apod. — a ne všichni dokážou samostatně pracovat, nemá-li režisér „pedagogické“ buňky a chce jen výsledek. Těžko si však dneska představím divadlo bez absolventů škol. Srovnání s neškolenými elévy se mi zdá katastrofální pro elévy.
3. Byl jsem „vyučován“ jen jediné metodě — Stanislavského. Nezávisle na jejím tenkrát velmi zpoštělém výkladu i tehdejšímu chápání realismu si myslím, že ji za souhrn pracovních postupů považovat mohou.
4. Mívají chuť do práce!
5. Před několika lety měli pocit nadřazenosti při příchodu k divadlu, dneska kupodivu „mindrák“. Dále pak malá schopnost samostatně myslet nezávisle na škole.

6. Pokud možno s *herci*, na věku už to, jak nezáleží. S absolventy pracuji rád.
7. Za posledních pár let přicházeli do souboru po jednom či dvou, a tak nelze mluvit o nějaké samostatné organické součásti — jinými slovy: musili se přizpůsobit.
8. Myslím, že brzy. Bohužel často i lajdáctví a pohodlí. Mnozí z nich však dobře vědí, že i po škole je potřeba na sobě dál pracovat.
9. Určitě prospívá, bere-li to jako práci a ne jen příležitost k osobnímu úspěchu a penězům. (Mám zkušenosti, že se herci rychleji odnaučili hlasovým manýrám v rozhlase než v divadle, byť na to byli stokrát upozorňováni. V rozhlase se herec slyší a krom toho mu hrozí nebezpečí, že nebude přístě pozván.)
10. Jako součást výchovy „práci v terénu“, kde nejsou zrovna optimální podmínky. A pak: aby poznali i práci mnoha dalších divadel, nejen sídelních. Nepřestal jsem věřit, že pár let v oblasti nikomu neuškodí a že tu může herec získat pro další práci nejen zkušenosti divadelní (denně hraje), ale i materiál životní.

Miloš Horanský

1. Ano, pracoval jsem s absolventy AMU a JAMU.
2. Jsou-li dobře připraveni na práci v divadle, bývá to zásluha osobnosti, která je vede v herecké tvorbě. Často navzdory systému školy.
3. Jak by si mohli osvojit systém postupů — jakousi pracovní metodu? Během studia tři, čtyři role ve III. a IV. ročníku? Systém studia role musí klopotně, třídivě vznikat, tomu se nedá naučit!
4. Sam fakt, že k divadelní práci je nutné vysokoškolské vzdělání.
5. Nedostatek osobitosti.
6. Pracuji rád s těmi i s těmi. Neboť jsou staří mladí i mladí staří.
7. Absolventi přicházejí obvykle se štávou a elánem. Brzy se konformují. Nesmí vinit jen zatuchlost okolí. Zapominají, že ideály se realizují v boji.
8. Bylo by krásné a potřebné, kdyby absolventi nesplývali snadno. Aby co nejdále narušovali morální a umělecké konvence souboru, do kterého přijdou.
9. Prospívá, pokud jsou inteligentní a pokud se množstvím vedlejší práce nenechají upachtit.
10. To je nezodpověditelné na tak malé plošce. Až budu mít předstihu hotovou, pošlu ji na rektoráty všech tří škol a na ministerstvo kultury. (Ale především: pedagogové musí být velmistři svých oborů, to znamená, *učit umění*.)

Během své relativně krátké režisérské činnosti jsem se setkal s celou řadou absolventů herecké fakulty AMU i JAMU, a to jak v divadle, tak v televizi.

Nelze říci, že by naše divadelní školy připravovaly své absolventy pro praktickou uměleckou tvůrčí činnost ideálně. Nejde jen o to, že absolventi nevlastní to, čemu se dá říci „metoda pro studium role“. Domnívám se, že vlastní, individuální „metoda“ každého tvůrčího herce je daleko složitější záležitost, než aby ji bylo možno vstřebat během čtyřletého, do značné míry teoretického studia na škole. Je to záležitost dlouholetého a vždy neústupně tvůrčího přístupu ke každému novému hereckému úkolu, autokontroly, autokritiky a nového pokusu. K vytvoření vlastní „metody“ může podle mého názoru dospět až skutečně zralý umělec. Škola by měla jen ukazovat možnosti různých tvůrčích postupů, rozšiřovat obzory, otevírat dveře do „kuchyní“ pedagogů (kteří by pochopitelně měli vykazovat vlastní nesporné umělecké úspěchy, aby jejich „metody“ byly následováníhodné), prostě neomezovat mladý talent, ale snažit se mu za každou cenu pomoci najít onu jedinečnou, pro toho kterého posluchače specifickou cestu. Hledám-li onu „největší, obecně platnou přednost absolventů školy“, myslím, že je to chut k práci, touha pracovat na rozšíření arzenálu hereckých prostředků. Většina absolventů nejsou „mrtví lidé“, kteří hledají v divadle jen obživu, ale spolupracovníci v tom nejlepším slova smyslu. Zde se ovšem naskytá otázka, do jaké míry jde o charakteristické vlastnosti každého mládí (tudíž nejen absolventů AMU a JAMU).

Většina absolventů divadelních škol trpí chronickým nedostatkem technického vybavení k herecké práci. Jde o takové prazákladní záležitosti, jako je umění mluvit a hýbat se. Zde je, domnívám se, drtivý nedostatek školy, neboť v těchto věcech je otázka míry talentu podružná. Škola zde má pole v podstatě nezorané a je až s podivem, jak málo je o tyto, tak základní prvky herecké práce dbáno.

Domnívám se, že nelze vytvářet dělitku mezi „staršími“ a „mladšími“ umělci. Pokud jde o mne, domnívám se, že demarkační čára plodné či neplodné spolupráce vede mezi herci schopnými pracovat na sobě, na roli i na celkovém inscenačním záměru a mezi herci, kteří buď nechťejí anebo v mnoha případech už ani nemohou pracovat tímto tvůrčím způsobem. Na obou stranách této pomyslné čáry jsem našel mladé i staré.

Prošel jsem celou řadou souborů a měl jsem možnost v několika dalších souborech pohostinsky pracovat. Mohu říci, že mladí absolventi se v podstatě velmi rychle sžívají se „starou“ částí souboru a velmi záhy se organicky včleňují. Jde-li o jev záporný či kladný, to zpravidla záleží na uměleckých a mravních hodnotách celého ansámblu.

Dnešní divadlo se neustále napája ze všech ostatních druhů „dramatického umění“, at již jde o film, televizi či rozhlas. Pokud mé zkušenosti sahají, všestranná práce mladým umělcům rozhodně prospívá. Jde jen o to, aby mravně nepodléhali ekonomickým výhodám, plynoucím z této všestrannosti. To je však otázka spíše etická než umělecko-tvůrčí.

Moje představa ideální herecké výchovy se především týká herecké techniky. Všichni víme, jak ošidné je rozhodování, zda ten či onen mladý člověk je talentovaný či ne. Otázka přijetí na školu patrně zůstane (jde-li o školu uměleckou) otázkou pedagogické intuíce. Rozhodně však nesmí zůstat intuitivní (za předpokladu, že volba byla správná) další výchova posluchače. Škola by měla každého posluchače vybavit dokonalým řemeslem. Otázka kultury jevištní řeči, jevištního pohybu a alespoň otevření problematiky tvůrčího přístupu k herecké práci, to jsou oblasti, kde by mohla škola mnoho udělat.

Radim Koval

1. Ano, měl jsem možnost pracovat s některými absolventy AMU (Gabriela Vránová, Helga Čočkova) a JAMU (Tomáš Šolc, Marta Světlíková), které jsem přímo ze školy angažoval.
2. Otázka připravenosti pro práci v divadle je složitá otázka, která je vázána na mnoho faktorů. Rozhodující ovšem vždy je rozměr talentu, pracovní intenzita a důslednost. Rozeznat mnohdy podíl školy na vybavenosti jednotlivých začínajících umělců je velmi těžké. Dám příklad. Z brněnské JAMU jsem angažoval jednoho absolventa a rok poté jednu absolventku. Vybavení onoho absolventa bylo mnohonásobně lepší než oné absolventky. Toto poznání, byť ho nechci absolutizovat, mě vede k závěru, že pedagogické vedení školy má svou úroveň, ale rozhodující je základní materiál, tedy talent.
3. Myslím, že o metodě studia role (mám zde na mysli metodu, která by byla výrazem určitého názoru) nelze hovořit. Jde spíš o kompilaci materiálu, který byl školou posluchačům traktován.
4. V této otázce jsem na pochybách. Snad v tom, že byla provedena jistá příprava talentu, at už v oblasti intelektu, tak v oblasti vnitřní a vnější herecké techniky.
5. Domnívám se, že rozhodující v přípravě posluchačů vysoké školy pro praktickou divadelní práci je úroveň pedagogů. Zobecnit nedostatky, kterých je ve všech případech dost, je obtížné. Myslím si, že i v tomto případě není možné vyloučit úroveň jednotlivé individuality. Slabinou však zůstává oblast etiky. Má zkušenost je taková, že u absolventů existuje mnoho nezdravé suverenity, vědomí vlastní výjimečnosti a neskromnosti. Tím v žádném případě nechci popřít potřebu dravosti, zdravé cti-

žádosti, touhy vyniknout atd. Jde mi o proporci. Domnívám se, že někteří pedagogové tento stav přímo zapřičiňují naprosto nekritickým vztahem ke svým žákům.

6. I na tuto otázku nelze zjednodušeně odpovědět. Myslím si, že je zde nutné vzájemně prolnutí, které by vytvářelo ideální podmínky pro tvůrčí proces, neboť každá taková autonomně postavená kategorie herců má své klady a zápory. Jedním z významných úkolů pro vedoucí divadelní pracovníky je provést jejich syntézu.
7. Nově přichozí absolventi (a zde pochopitelně jde o to, kolik jich do stabilizovaného organismu přijde, v jakém složení, na jaké úrovni atd.) netvoří ani nemohou ihned tvořit organickou součást souboru. Moment jejich splnutí je vázán na schopnost umělecky se prosadit, tedy získat oprávnění pro svou uměleckou existenci. A tento moment je vázán pochopitelně na umělecké výsledky, schopnost navázat lidské kontakty atd. Jistěže zde hraje úlohu úroveň souboru, typ divadla, vedoucí umělecké osobnosti atd.



8. Otázka přizpůsobení absolventů je vázána jednak na úroveň souboru a existenci určitého stylu a schopnosti tento styl pochopit, případně (pokud to lze) jej obohatit. Je pochopitelné, že u souboru umělecky silně disponovaného, s vysokými nároky, je to proces složitý a je odvislý od mnoha aspektů, které jsou všeobecně známy. Jiná situace je jistě u oblastních divadel, jiná u divadel náročného formátu. Ovšem vnímavá, talentem nadaná, pracovně vypjatá začínající individualita je schopna po určité době (a to je opět rozdílné) zařadit se do souboru.
9. Domnívám se, že práce mladých začínajících herců v jiných institucích než divadlo by měla být velice odpovědně vážena, protože přemíra úkolů v různých oblastech vede k roztržitosti a nikoli ke koncentraci. Jsem přesvědčen, že je nutno vybudovat těmto mladým hercům pevné zázemí a s tím spojenou metodu a určitý potenciál uměleckých zkušeností. Tím pochopitelně nevylučuji úměrnou uměleckou činnost, která odpovídá rozvoji jejich talentu.
10. Domnívám se, že by absolventi měli dříve přijít do styku s divadelní praxí. Bylo by podle mého názoru snad nejlepší, kdyby ve 4. roce studia podstatná část absolventů přicházela do divadel, která mají svou uměleckou úroveň, kde by byla záruka jejich přímé praktické umělecké činnosti a tedy i individuálního vývoje. Čtvrtý ročník by pak mohli dokončit dálkově. Dálek větší váhu by měla škola klást na etickou oblast, protože její význam je pro tvorbu nesporný. Oblast jejich řemeslné připravenosti stále prohlubovat.

Otomar Krejča

Nechce se mi odpovídat ano — ne, protože mám dojem, že problematika vašeho školského (nebo výchovného) tématu je složitější a hlubší. Myslím, že je neodlučitelná od problematiky, s kterou se potýkáme nebo již rezignovaně přihlížíme v celém divadelnictví. Chce se mi odpovědět, že absolventi AMU bývají pro práci v divadlech připraveni nedostatečně. Ale hned musím pomyslet: pro práci v kterých divadlech a ve vztahu k jakým členům souborů nedostatečně připraveni? Největší nedostatek vidím v tom, že většinou odcházejí ze školy bez vědomí o tom, že herectví je *umění*, že herec má být *uměleckou osobností*. Tuším, že tohle tvrzení se zdá na první pohled přehnané, nebo příliš paušální, nebo obojí zároveň. Ale myslím na *konkrétní*, skoro hmatatelné vědomí tohoto druhu. Myslím na jejich duševní svět, na ty hybné síly, které ženou mladého umělce k osobitému, objevitelskému vidění světa (v první řadě) a k jedinečnému, původnímu vyjadřování takového vidění (taky vlastně v první řadě). Znáám několik mladých lidí, kteří takoví z AMU odešli (např.



Josefa Topola). Zároveň ale vím, že tam už takoví přišli. Umělecká škola netvoří talenty, může je jenom rozvíjet. Urychluje a ulehčuje, nebo zpomaluje a ztěžuje jejich přirozený vývoj a rozvoj. O *miru* tohoto vývoje a rozvoje jde asi při této výchově především. Nejen žáci, ale i učitelé umělecké školy by měli být vybíráni především z tohoto hlediska. Ale zvykli jsme si plánovat i jevy tak přirozené a neplánovaně živé jako je tvůrčí činnost. Zvyk je druhá přirozenost. To úsloví je ironické: jak může být přirozenost první a druhá? A tato ironie má dlouhé kořeny: starosti divadel (i školy) nejsou jen umělecké programy, ale i směrná čísla. Divadelní (i školní) činnost jimi často směřuje — od umění k výrobě. Divadlo pak musí mít třicet dva nebo čtyřicet tři herců a školní ročník jednadvacet nebo čtyřiatřicet budoucích umělců (taky proto, že všichni profesori, docenti atd. musí přece učit). Tak přicházejí po léta do školy a odtamtud k divadlům nejen umělci, ale i lidé více či méně uzpůsobení k vykonávání *divadelní činnosti* (na rozdíl od divadelního umění). Jistě je správné a pro osvětu nutné, aby taková činnost byla co nejširší. (Odpovědní lidé by si ovšem neměli v plánování plést jedno s druhým — umění s činností — neboť rozdíl je podstatný, a směřování, neprospívající divadelní činnosti, zabíjí divadelní umění.) Proto je patrně také správné a nutné, aby z AMU odcházeli vedle zářících talentů i absolventi, vybaveni pro zmíněnou činnost. Pro ně má mít škola dokonce větší smysl, než pro vyložené talenty, ty by se obešly asi i bez ní. Ale i tito divadelní řemeslníci (v dobrém, v nejlepším, nikoli v pejorativním slova smys-

lu) by měli odcházet s vědomím, že musí — sami — směřovat k herectví jako k umění a k sobě jako k osobnosti.

To, že absolventi odcházejí bez *individuální* pracovní metody nebo alespoň bez jejich osobitých, nepřenosných rysů, by tolik neškodilo. Bez bohatých zkušeností, bez velké práce a delšího času není dost dobře možné umět pracovat určitým způsobem. Horší je, že nemívají *konkrétní* vztah (ať souhlasný, či opačný) k metodě svého učitele. Že nemívají ani ponětí o jakékoli metodě; nevědí, že je nutné znovu a znovu si nějaký způsob práce budovat a prověřovat. Nemohou tedy své přirozené panenské obtíže *srovnávat* s tvůrčími obtížemi mistrů, kterým asistovali několik let v jejich dílně. Existují jistě výjimky. Je až dojemné, jak dlouho a silně jimi absolventi v praxi žijí. (Např. posluchači bývalého externího učitele Lukavského mi jistě dají zapravdu.) Úrodnou pracovní metodu si může mladý umělec osvojit až praxí ve svém divadle. (Když ji to divadlo má.)

Ale jistě je lepší, když budoucí herci přicházejí k divadlům z AMU než jen tak. Jejich obecně platná přednost je v tom, že přece jen už něco vědí o své práci. Jejich obecně platný nedostatek je asi v tom, že si po absolvování vysoké školy myslí, že už něco vědí o své práci. Ptáte se, s kým v divadlech raději pracujeme, jestli se staršími, zkušenými nebo s mladými, nepopsanými. Já pracuju nejradši s talentovanými, kteří jsou vědomě oddáni společné věci. Takovou společnou věcí nemá být jen inscenace, která se právě zkouší. Nejraději mám takové herce, kteří ve mně svým charakterem (uměleckým, nikoli osobním) už při přípravě inscenace budí strach. Víím, že jim svůj zájem musím dokázat, zdvihají mi latku co nejvýš. I když před každou novou inscenací tak jako tak máme být všichni stejní začátečníci. Hrušínský neumí na prvních zkouškách víc než Tříška (i když si vždycky umí poradit). Ale Tříšku umím podvést, Hrušínského ne. Teprve, když na dobře udělaném půdorysu inscenace začíná herecká *tvorba*, starší Hrušínský rychle omládne a mladistvý Tříška začne občas lapat po dechu. Ale to už má režisér vlastně pro práci, to už jemu padla. Pak má nejradši ty, kteří mu na dohodnutém prostoru dovedou uletět co nejdál.

Už léta pozoruju, jak si absolventi vedou, když přijdou do souborů. Ale taky to bývá smutně jednoduché. V každém pořádném souboru jsou jen dvě skupiny herců: umělci a zaměstnanci. Nově přichozí absolvent se kratší nebo delší čas liší od obou skupin — svou sváteční novostí. Po čase námluv si vybere. Skupina jeho a on skupinu. Jeden dostává po roce, dvou, záchvaty, když se technika hlasitě baví za kulisami, před kterými on hraje, chodí si pod pult pro knížky, které vyjdou jen pro známé, recituje malířům, kteří mají potíže s vystavami a chce týden co týden odejít do onoho divadla, které nebude nikdy založeno. Chce to doopravdy, odešel by. Druhý dělá skoro totéž — hubou. Pod pult si chodí pro svetry a čím dál víc přichází na chuť re-

žisérům, kteří „z toho nedělají vědu“. Přišli k divadlu jako přátelé, na zbežný pohled stejně talentovaní. Oba dobře hrají. Ten druhý obvykle při premiéře živěji a přirozeněji než první. A za dva roky jsou z nich ve všem všudy cizinci. Ta možnost v nich jistě byla odjakživa: čekala jenom, jakou ji dá angažmá příležitost. Protože byli talentovaní, přijalo je velké divadlo; jeho programem byl pestrý repertoár a mnoho stylů. Proto tam také bylo mnoho možností. A jako příležitost dělá zloděje, tak možnost dělá (z umělců) zaměstnance.

Podobně je tomu v divadlech se způsoby práce. Když setřeme průvodní příznaky, zbudou v podstatě jenom dva způsoby: umělecký a provozní, nebo provozářský. (Oba mají jistě řadu „podzpusobů“.) V aklimatizaci těmto způsobům se absolventi nelišívají od starších herců. Někteří splynou s tím nebo oním způsobem ihned, jiní brzy, někteří vůbec ne.

Ideální, avšak zároveň reálný způsob výchovy hereckého dorostu by asi měl být podobný výchově v ostatních uměleckých družích. Napište na závěr téhle ankety o tom, jak vychovával MCHAT (když byl živ). To je příklad klasický, bude mu jistě věřeno víc než našim zkušenostem (i když se ani potom v Karlově ulici nic nezmění). V MCHATu nebo na MCHATu se vychovávala celá plejáda sovětské (protimchatovské) avantgardy.

Mladý talent se naučí nejvíc, když se s ním vyvázaný umělec, který pracuje podle svých nezadatelných „osnov“, podělí o své zkušenosti. Učení se vyučuje příkladem, srovnáváním, vztahem, střetáváním. Umělec se učí v dílně, v laboratoři, ze živého uměleckého snažení svého příkladu, ne ze školských osnov. Pravými osnovami AMU jsou osnovy našeho divadelnictví.

Karel Lhota

1. Ano.
2. Rozhodně nemají znak dobré nebo špatné přípravy. Ve stejném údobí přicházejí do divadel absolventi dobře připraveni (těch je méně) i špatně připraveni. Tudiž to není jenom na škole. Společným znakem všech ovšem je, že svorně na školu nadávají.
3. Nemám AMU. Bohužel — a to myslím upřímně.
4. Docela slušná dávka základů technického vybavení a smysl pro ostatní složky jevištního výrazu.
5. Jak jsem měl v podstatě „šťěstí“ s absolventy, tak nikdo z nich nechápal a nechápe, že pro práci divadla je také důležité, kdo sedí v ZV nebo v jiném „orgánu“. Vyhýbají se tomu na sto honů a neuvědomují si, že také tady by ředitel potřeboval jejich pomoc. Nebo jim funkce otrávil na škole?
6. Pokud myslíte zkušenými herci majitele manýr — pak raději

s nedávnými absolventy. Je neuvěřitelně příliš brzy vědět jak ten neb onen roli zahraje.

7. Příchod 1—2 absolventů na začátku sezóny nedává ani možnost výrazného odlišení. Navazují spíše na předchozí absolventskou „generaci“. Jsme poměrně mladým souborem.
8. Brzy, a hodnotím to záporně. Měli by déle vydržet a probudit usinající z těch „loňských“. Víc provokovat režiséry i ředitele.
9. Rozhodně. Obohacuje to výrazové prostředky, dodává zdravé sebevědomí a umožňuje nákup 3 knih, 2 gramofonových desek a 1 láhve vína v jednom čtvrtletí.
10. Seminárně — tvůrčí skupiny kolem výborných umělců-pedagogů.

Ota Ornest

Časopis Divadlo rozeslal nyní otázkovou anketu také režisérům, respektive ředitelům divadel. Jsem několikaletý pedagog AMU a i když herce nevychovávám — pracuji na katedře režijně-dramaturgické — přece jen vidím do procesu výchovy blíže; jsem však zároveň režisérem, který dlouhou řadu let pracuje s herci, kteří prošli hereckou školou a kteří sami kdysi z herecké školy vyšli.

Nemohu tudíž dosti dobře systematicky odpovídat na jednotlivé otázky. Mohu odpovědět celkově a zatím velice stručně. Domnívám se, že přednosti a nedostatky herecké výchovy na AMU jsou přednostmi a nedostatky celkově dnešní úrovně našeho profesionálního herectví. Celkově naše profesionální herectví postrádá jednotný styl a jednotnou metodu herecké práce, ale zejména hereckých tréninků. Domnívám se totiž, že herecký trénink je nejdůležitější složkou herecké přípravy, obdobně jako u virtuóza-instrumentalisty nebo u artisty; čím větší umělec, tím větší musí být jeho nárok na každodenní trénink.

Tím chci říci zejména to, že vrcholný důraz při přípravě mladých herců a při kondičním udržování herců vyvázaných kladu na hereckou techniku. Úkolem herce je, aby na jevišti podle žánru hry dovedl jednat, dovedl, je-li to zapotřebí, odkrýt nejtajnější záhyby svého nitra. Aby toho dosáhl, musí kromě vrozeného talentu pracovat zejména na tom, aby odstranil všechny technické překážky, které mu v tom brání, musí každodenními úpornými cvičeními dosáhnout schopnosti naprostého ovládnání hlasu, dechu atd. atd. K tomu účelu, aby jeho trénink byl soustavný a opřený o vědecký výzkum, který celá řada hereckých škol ve Francii, Polsku, ale třeba i v Indii nabízí, potřebuje herec pedagogy již na škole a později v osobách režisérů. Pedagogických osobností tohoto formátu máme na škole a v celém našem divadelnictví velice málo; o soustavné cvičení s herci se při svých režiiích přes nepřekonatelné potíže pokouší zatím jen Alfred Radok.



Další odpověď na zasláné otázky je věc herecké etiky, a to opět jak na škole, tak zejména potom u profesionálních divadel, kde členové hereckého kolektivu mají být nově přichozím mladým hercům příkladem. Tuto hereckou etiku spatřuji — řečeno velice lapidárně a všeobecně — především v tom, zda herec dělá umění, nebo chce vydělat peníze, a myslím, že je to dnes jeden z nejzásadnějších problémů a že se může v nejbližší době stát rozhodujícím pro eventuelní katastrofu našeho profesionálního divadelnictví.

Otázka herecké etiky se zračí mimo jiné také v tom, do jaké míry absolventi AMU svalují všechnu vinu za své neúspěchy či za svůj špatný pocit při práci, za celkové své neuspokojení na školu (event. na režiséry a zejména na ředitele). Nikdy a nikde se nebudou cítit spokojeni, dokud nezačnou soustavně a tvrdě pracovat na sobě a neodstraní všechno, co si sami staví jako překážku této soustavné práce. Začíná to pochopitelně tím, co si sami odnesou již ze školy. Z dobrého i průměrného učitele lze získat buď poměrně mnoho nebo nic. Za mých let anebo několik let před mým studiem vycházeli z dramatické školy herci jako Vejražka, Pivec, Fabianová, Korbelař a jiní a pak celá řada dalších, kteří buď docela upadli v zapomenutí anebo vegetují věčně nespokojeni. Vim ovšem také, že u jednoho a téhož pedagoga na malířské akademii vystudovali stejně vynikající malíři jako bezvýznamní mazalové; a v jedné a téže architektonické dílně vystudoval architekt, který je schopen veliké tvůrčí fantazie a ještě k tomu je znamenitý organizátor, ale vystudoval tam i architekt, který postavil letenský tunel a jiné ostudy našeho hlavního města. Myslím, že i ti mazalové a břídílové se vymlouvají na školu, na prostředí a podmínky, za nichž pracují, na režim, na nás na všechny; to je také jedna stránka lidské etiky a tedy i etiky herecké, jistě ne jediná, ale nikoli nejbezvýznamnější.

Milan Pásek

1. Jako umělecký vedoucí divadla pracuji již 11 let s absolventy herecké fakulty JAMU i AMU.
2. Řada absolventů je pro práci v divadle připravena dobře, řada průměrně, řada špatně. Domnívám se, že tato připravenost není ani tolik přímo úměrná kvalitě školy, protože i z nekvalitních škol vyšla řada vynikajících českých divadelních umělců, a naopak i ze škol kvalitních vyšla řada uměleckých nedochůdčat. Připravenost mladého herce je přímo úměrná jeho talentu, jeho rozhledu, jeho charakteru a pili, do kterýchžto záležitostí škola více méně může zasahovat pouze podněty a nikoli naprosto rozhodujícím vlivem.
3. Metody pro studium role jsou různé a podléhají neustále pro-



měně. Podle mého soudu neexistuje souhrn postupů pro studium divadelní role.

4. Žádnou obecně platnou přednost absolventů divadelní školy nevidím, přednosti absolventů jsou velmi různorodé.
5. Neexistuje také obecně platný nedostatek absolventů školy. Nikoli všichni, ale mnozí nemají bohužel vytvořenu vnější ani vnitřní techniku svého herectví. Nejobecnějším nedostatkem se mi zdá, že většinou marxleninský světový názor není záležitostí jejich přesvědčení, zkušeností a srdce, ale naučeným předmětem, jehož zásadami se nedovedou většinou řídit. A tak se jen zřídka-kdy stávají výraznou uměleckou a téměř nikdy politickou posilou divadla.
6. Jako režisér i jako šéf divadla pracuji rád se staršími, zkušenějšími herci i s nedávnými absolventy. Záleží mi především na talentu, charakterové kvalitě, názorech a stylu práce i uměleckého vyznání, který je stylem mým.
7. Podle mých zkušeností se nově přichozí absolventi většinou zapojí organicky do souboru, aniž by se jakkoli výrazně lišili.
8. Obvyklému způsobu práce se většinou přizpůsobí brzy. Myslím, že je to klad.
9. Nemám tolik zkušeností, ale nedomnívám se, že by mladým hercům zaměstnaným v divadle prospívala práce ve filmu, televizi a v rozhlasu. Odvádí je od jejich vlastních uměleckých problémů ke korunkaření a rozmnožuje řady málo produktivních a málo umělecky rostoucích umělců v divadelních centrech.
10. Nevím, jaký byl by ideální a reálný způsob výchovy hereckého dorostu. Žádný způsob neudělá násilím herce ze slabého materiálu a i neideální způsob může talentovanému, tvořivému a vnímavému mladému kumštýři mnoho dát.

Miloš Pietor

1. Ano.
2. Špatně i dobře. Jejich připravenost není vizitkou školy. Na školách uměleckého směru nikdo nikoho nic nenaučí. Tam je zapotřebí *se naučit*.
3. Po dobu studia — ano. Sami pedagogové však na tom neměli zásluhu.
4. Jejich věk.
5. Jejich věk.
6. Mám rád smíšený materiál.
7. Záleží na individuální úrovni absolventů a na úrovni souboru, do kterého se dostanou. Spory vznikají tam, kde hladina této úrovně je navzájem velmi odlišná.
8. Velmi různé.

9. Prospívá, pokud se finanční motivy nestanou aktivnějšími pohybnými k takové práci než motivy umělecké.
10. Bylo by vhodné prověřit pedagogické kádry hereckého směru. Nemám na mysli jen ty případy, které jsou pro školu vědomým východiskem z nouze. Bylo by zapotřebí prověřit i mnohé významné veličiny, které jsou sice mistry na jevišti, ale nemají pedagogické nadání. A konečně by neměli být pedagogy ti, kteří jsou sice mistry oboru a mají i vrozenou schopnost učit, ale pro zaneprázdněnost v jiné výdělečné činnosti se nevěnují škole s maximálním úsilím a vykazují povážlivou absenci. Přednášky z dějin divadla a estetiky by měly být koordinovány s repertoárem hereckých cvičení. Herce zajímají obě tyto disciplíny především z hlediska jejich použitelnosti v herecké práci. Prozatím jsou však teoretické přednášky mrtvým předmětem. Způsob, jakým jsme dělali etudy na VŠMU, považují a vždy jsem považoval za nevhovující. V etudách byli úspěšní především venkovští chlapci, kteří pásli ovce, kydali hnoj, kosili, dojili krávy a podobně. Toto fyzické jednání, které znali velmi důvěrně, dělali imaginárně velmi výrazně. Konečně měli k tomu fyzické dispozice, takže zdánlivě vytvářeli také hned typ. Když si takový adept při imaginární pastvě ovcí ještě zanotoval „ej, ovce moje, ovce“ — komise pedagogů plesala. Adepti herectví, kteří neznali tak důvěrně vesnici, bývali v prvním semestru ztraceni. Když se ve čtvrtém semestru začal zkoušet Goldoni, a bývalý úspěšný posluchač křepčil odzemek a zpíval si „Ej, Rosalinda moja“, začali si pedagogové navzájem klást otázku, kdo ho sem vůbec přijal? Nevěřím v univerzální recept na výchovu v herecké tvorbě. Jako nikdo nevěří v univerzální receptář hereckého umění. Záleží jen na kvalitě a úsilí pedagogů, kteří se budou muset řídit vždy jen vlastními bohatšími nebo chudšími zkušenostmi. Přál bych si, když už nemáme (na VŠMU!) hojnost pedagogů, kteří umějí talenty rozvíjet, aby bylo aspoň stále méně takových, kteří je ničí.

Alfred Radok

Otázky Vaší ankety se dotýkají stejnou měrou uměleckého školství i stavu naší divadelní praxe. Jsou to spojitě nádoby. Například třetí otázka Vaší ankety je, podle mého názoru, podstatná pro umělecké školství, pro režiséry, herce a ovlivňuje — lépe řečeno — mohla by rozhodujícím způsobem ovlivnit kvalitu divadelní práce. Setkávám se s obsahem této otázky každý den ve zkušebně. Setkávám se s ní, kdykoli vidím divadelní představení.

Chceme, aby naše divadlo bylo *profesionální*. Aby začínalo „řemes-

lem“ — řekněme: dokonalým řemeslem. To je v roce 1964 nutné. Neseťkávám se příliš často v praxi — tj. na jevišti — s absolventy herecké fakulty. Ale četní posluchači mě navštěvovali, aby se mnou rozprávěli o svých starostech. Byli upřímní a věcní. Mluvili o mých inscenacích nebo o teoretických článcích, které jsem napsal. Řekli mi, co se jim líbí a mluvili o tom, co se jim nelíbilo. Vypyčovali se na způsob mé práce a dávali si vysvětlovat některé pojmy. Tak jsem bezděky poznal nejen posluchače, ale také jejich profesory a snad i způsob, jakým se vyučuje na našich uměleckých školách.

Nejpalčivější nedostatek: nedokonalá praktická znalost „řemesla“. V tomto smyslu není rozdíl mezi absolventy uměleckých škol a herci, kteří již mají nějakou praxi. Snad jen ten, že divadelní kritikové dovedou tento nedostatek obratněji zastírat. V současném stavu českého divadla není požadavek „řemesla“ obecnou samozřejmostí. Řekl bych že herci, kteří kladou rovnítko mezi „chci dělat dobré divadlo“ a „musím především ovládat dokonale řemeslo“ jsou spíše výjimkou než pravidlem. Často se setkávám s herci, kteří mají pronikavý talent, a pozorují absolventy školy, u nichž lze talent předpokládat. Neznalost, nebo jen nedokonalá znalost technických poznatků, kterým říkáme „řemeslo“, podstatně omezuje kvalitu jejich výkonů.

Domnívám se, že ten, kdo nezná určité postupy, kterými lze docílit správné techniky vnitřních a vnějších prostředků, nemá právě tyto „řemeslné znalosti“ vyučovat. Někteří herci mají určité „řemeslné znalosti“. Často jich však nabyli instinktivně a neuvědomují si je, i když jich při práci na jevišti používají. Dalo by se říci podle starého českého poreklada, že „nouze naučila herce — například, — dýchat“, jako naučila toho ubohého Dalibora housti. Pochybuji že by dnes, v roce 1964, mohl zmíněný Dalibor vyučovat na konzervatoři muziku.

Vaše otázka, zda si absolvent umělecké školy osvojil souhrn postupů, které by se daly charakterizovat jako metoda pro studium role, postihuje podstatný nedostatek našeho uměleckého školství. Ale zde je třeba mluvit nejprve o režisérech a pak o hercích. Absolventi režie znají pouze teoreticky některé postupy, které vedou herce k pravidelnému výkonu a k určitému stylu. Někdy jsou jejich vědomosti zkruslené, mlhavé, nebo nepřesné. Prakticky se však nenaučili to, co je nejpodstatnější na „řemesle“ režie. Neměli příležitost laboratorně a experimentálně rekonstruovat určité historické divadelní styly, na nichž by si ověřili základní poučky o historickém vývoji divadla, o proměnách herectví, o různých metodách, které vedou k různým stylům nebo stylizacím. Proto si také ani dost dobře nemohou uvědomit, proč Stanislavským začíná divadelní novověk. Jsou bezradní v tom, jak využít všech poznatků Stanislavského. Neuvědomují si celý dosah rozdílu mezi „stylem“ a „stylizací“. Obvykle zaměňují výklad pojmu „styl“ za tak zvaný „režijní nápad“ nebo jen inscenační gag. Spokojují

se velmi omezeným výkladem „řemesla režie“. Je pochopitelné, že i talentovaní budoucí režiséři objeví teprve v praxi základní zákony „režiserského řemesla“, které jim měla pomoci objevit umělecká škola. Je třeba zdůraznit, že škola může pouze pomáhat objevovat. Očekávat, že ze školy vyjde hotový režisér-pedagog (to je myslím nejvlastnější funkce režiséra), je nesmysl. Je však třeba mladého režiséra vybavit tak, aby mohl pomoci svého talentu co nejdříve nalézt *svou vlastní metodu* práce a orientaci v nezákladnějších prvcích, z nichž vytváří skladbu představení.

Práce herce je přímo závislá na pracovní metodě režiséra, na jeho poučenosti, talentu a pedagogických schopnostech. Herci, kteří se setkají s tak zvaným režisérem, jehož práce se omezuje na vnější znaky režie (tj. nejčastěji: teoretický výklad jednotlivých postav, inscenační nápad, naaranžování hry a určení vnějších znaků souhry) nemohou dost dobře nalézt svou vlastní metodu práce. Stručně řečeno: teoretický výklad role, mechanické aranžování, pouhý inscenační nápad a změna *rytmu* za mechanické *tempo*, to jsou znaky, které jdou proti jakékoli skutečné metodě herecké tvorby. A dál: herec nemůže žít na jevišti ve vzduchoprázdnu. Setkává se s partnerem. A jestliže oba dva spolupracují s režisérem, který nevytváří jednotný a jednotící styl, pak dochází k paradoxu: dva různé herecké projevy, z nichž jeden vede například ke stylizaci a druhý k určitému stylu, se navzájem potírají a jeden vyvrací pravdivé působení druhého. Protože určení stylu začíná již ve výběru základních prvků herecké techniky (například: určitý způsob dýchání), dochází při setkání dvou herců, kteří pracují různým způsobem k dalšímu paradoxu: jedna technika vyvrací druhou techniku a citlivý herec začne pociťovat rozpor, jehož příčiny si nemůže sám dost dobře vysvětlit. Jestliže pracoval určitou metodou, která sama o sobě mohla vést k určitým výsledkům, sledává, že nyní právě jeho metoda selhává. Totéž se stane druhému partnerovi. A tak vzniká zmatek, pochybnosti, marné hledání a marné pátrání po tom, jak vlastně pracovat. Výsledek je lehce představitelný: po několika letech marné mladý herec rukou. Vzdá se. Někdy se říká, že se „ostřili“. Co to znamená? Každý jednotlivý „zkušený“ herec „něco přinese“ a režisér to „něco“ tak zvané „koupí“.

Z divadla se stává továrna na divadelní představení, v níž tak zvani režiséři zužitkovávají různé herecké „grify“. Taková „výroba“ umlčí po čase každý opravdový talent. Je třeba zmínit se aspoň poznámkou o tom, že některé herecké manýry mívají u určitého obecnstva dočasný úspěch. Moji mladí přátelé rozmlouvali se mnou o takových „úspěších“, aniž si uvědomovali, že mluví o hereckých prohrách. Domnívám se, že je nutné, aby umělecká škola diagnostikovala tento stav. Aby ukázala budoucím režisérům a hercům, co je to ryzí umělecká práce na rozdíl od všech možných podvodů. Aby prakticky demonstrovala smysl a cíl takových metodických postupů, které:

za prvé: vedou k pravdivému a dynamickému herectví;

za druhé: k vytvoření stylu;

za třetí: jsou schopny odstranit překážky tvůrčí práce.

Většina absolventů je dobře eticky vybavena pro své povolání. Nezávidí druhým úspěchům. Posluchači školy oceňují práci svých dobrých pedagogů. Rozlišují spíše instinktivně než argumenty, čemu se dělá z jakýchkoli důvodů reklama, a co je práce umělecky fundovaná, ale nepopulární. V jejich touze vyjádřené slovy „chceme hrát — režirovat“ je současně „chceme se učit“. Lačnost po práci je opravdová. Absolventi školy jsou vybaveni množstvím teoretických znalostí. Mladým hercům zaměstnaným v divadle prospívá práce ve filmu, v televizi a v rozhlase. Mohou si ověřit, že existuje jen jedno herectví. Nemění se vnitřní prostředky herecké práce, mění se pouze zaměření vnějších prostředků vzhledem ke kameře a k mikrofonu. Filmový detail prověřuje dynamiku vnitřních prostředků. Obecně platný styl filmu vylučuje stylizaci hereckého projevu.

Vše poslední otázka je sama o sobě v dnešním stavu českého divadelnictví paradoxem.

Lze dokázat jak jinak by vypadalo české divadlo, kdyby umělecká práce byla podmíněna *logikou* umělecké práce. To znamená: umělecké dílo mohou vytvářet talentovaní umělci, kteří dokonale ovládají řemeslo, pracují jednou a zcela určitou metodou. Cílem jejich práce je vytvoření tvaru, stylu a vyslovení určitého vyhraněného názoru. Lze dokázat, že taková práce přináší umělecké výsledky, je v každém směru hospodárná a může být obecně užitečná. Znamená kvalitu.

V českém divadle převládá kvantita polo-profesionálů. Divadla nebývají zřízována a řízena logikou umělecké práce. Také výběr profesorů pro umělecké školy je kvantitativní. Řídí se jinými hledisky než uměleckou a pedagogickou odborností. Zdá se mi, že pouze výjimky potvrzují toto pravidlo.

Lze dokázat, jak jinak by vypadalo umělecké školství, kdyby umělecká a pedagogická práce byla podmíněna *logikou* umělecké a pedagogické práce. To znamená: budoucí umělce mohou vyučovat talentované umělecké osobnosti, ovládající prakticky i teoreticky „řemeslo“ a pracující zcela určitou metodou. Pedagog umění, hodný toho jména, má jako umělecká osobnost svůj určitý vyhraněný názor. Musí mít dále schopnost prakticky dokázat přednosti svého uměleckého názoru a podložit je přesvědčivými výsledky. Současně však jako pedagog musí informovat o jiných názorech, které odporují jeho vlastnímu názoru, jeho metodě i výsledkům jeho umělecké práce. Teprve praktickou demonstrací takových rozporů může pedagog-umělec vysvětlit samu podstatu *uměleckých metod*, podstatu *stylu* a smysl umělecké práce vůbec. Souhrně lze říci, že cíl práce uměleckých škol by měl spočívat především na praktickém ozřejmání cest, které vedou k pravdivému postizení skutečnosti života.

Nároky na herce, který má stát před kamerou, budou vždycky u různých režisérů velice odlišné, stejně jako jejich představa o filmové ideálním nebo nejuvhodnějším typu představitele, výrazu a projevu. Vedle vlastní kvality a povahy hereckého talentu tu rozhodují režisérovo zaměření, zkušenosti a záměr, požadavky diktované látkou, tendence převládající v dané etapě vývoje kinematografie, a mnoho dalších činitelů.

Odpovědi na několik otázek, které jsme položili filmovým režisérům, také nemají vymezovat obsah pojmu „filmové herectví“ či diskutovat o něm, ale mohou spíš doplnit obraz problematiky kolem hereckého mládí. Přes individuální rozdíly v názoru na některé otázky shodují se odpovídat v podstatě jednoznačně v tom, co může být adresováno právě škole a dosavadnímu systému herecké výchovy, počínajíc už výběrem adeptů: film a televize kladou na herce jisté specifické požadavky, na něž nebývají posluchači ani absolventi školou profesionálně a technicky připraveni. Obě tyto oblasti, v nichž se téměř každý herec dříve nebo později angažuje, jsou v procesu výuky celkem ignorovány. A tento stav, i když je zřejmé, že i vlastní podmínky práce mladého herce ve filmu a v televizi jsou pro něho ve všech směrech krajně nepříznivé, měl by se zřejmě stát co nejdříve podnětem ne už jen k zamyšlení, ale k zjednání nápravy. Filmoví režiséři odpovídali na tyto otázky:

1. Měl jste možnost pracovat s absolventy herecké fakulty AMU, JAMU, VŠMU?
2. Shledal jste, že jsou připraveni i pro práci ve filmu a televizi?
3. Osvojili si ve škole nějaký souhrn postupů, který by se dal charakterizovat jako metoda pro studium role?
4. Jaká je podle Vašeho názoru největší, obecně platná přednost absolventů školy pro práci ve filmu a v televizi?
5. Jaký je podle Vašeho názoru největší, obecně platný nedostatek absolventů školy pro tuto práci?
6. Pracujete raději s mladými neherci nebo s nedávnými absolventy a proč?
7. Čím si vysvětlujete ten zájem, který je v poslední době v našem filmu o mladé neherce?

8. Pociťujete nějak výrazně vliv práce v divadle na projev mladých herců ve filmu a v televizi?
9. Domníváte se, že práce ve filmu a v televizi může plodně ovlivnit práci mladých herců na divadle?
10. Jak byste si představoval ideální, avšak zároveň reálný způsob výchovy hereckého dorostu pro film a televizi?

Pavel Blumenfeld

1. Ano. Již v letech 1947—48 a 1949 jsem spolupracoval s mladými herci v Krátkém filmu. Později ve filmu *Lidé jako ty* s celým ročníkem DAMU a nyní i ve filmu *Stromky*. Často jsem spolupracoval s mladými absolventy v televizi.
2. Na tuto otázku bych nechtěl odpovědět jednoznačně. Velkou roli hraje osobní dispozice, talent a poctivost. Často jsem se setkal s dobře připraveným mladým hercem, který specifiku filmu nebo televize pochopil velmi rychle. Nevím, zdali je to zásluha školy nebo otázka jeho osobní bystrosti. Velká většina mladých herců přichází do filmu nebo televize dosti nepřipravena.
3. Myslím, že ano. Je velká výhoda sedět proti herci, který ví, co od něho chcete. To je důležité. Domnívám se, že to je zásluha školy. Především v práci v televizi jsem udělal tyto zkušenosti. Šest neděl soustavných zkoušek dává režisérovi možnost využít všeho, co se posluchač ve škole naučil.
4. Je-li mladý herec správně obsazen a je-li mu umožněno, aby získal ve filmu a televizi alespoň nějaké zkušenosti, daří se práce. Takové výsledky byste nedocílili s neherci. Jak jsem již řekl, hlavní roli hrají osobní kvality herce; jeho kázeň, vůle, poctivost a skromnost. Přednost absolventů školy vidím v tom, že tyto vlastnosti můžeme spojit ve prospěch tvůrčí práce.
5. Neznalost filmové nebo televizní specifiky a pak pochopitelně — nedostatek času, bránící zabývat se ve filmu mladým hercem tolik, kolik by bylo třeba.
6. Raději dělám s hercem. A to proto, že každá umělecká práce potřebuje stylizaci. Pochopit stylizaci je pro absolventa školy jednodušší než pro neherce. Záleží také na tom, aby mladý herec našel podporu u svých spoluhráčů. Ale to už je zase úkol režiséra, aby navodil atmosféru, která pomáhá mladému herci.
7. Nechtěl bych na tuto otázku odpovědět. Ale mohu Vám snad pomoci vyhybavou odpovědí. Toho času točím tři povídky. Ve dvou povídkách hrají herci a v jedné povídce neherce.

Obsadil jsem neherce proto, že mezi sedmnáctiletými herečkami jsem vhodnou osobnost nenašel. Často bývá také důvod organizační. DAMU je pro filmovou organizaci příliš velkým ofíškem. Škola posluchačům často brání, aby pracovali ve filmu, a film se svým průmyslovým pohledem potřebuje herce ihned, pokud možno v neomezeném čase. Nedivte se proto, že dochází k extrému s nehercem i tam, kde nejde o typ, ale o postavu, která by byla nahraditelná kvalifikovaným hercem.

8. Jistě. Pohyb, slovo, prostor a čas. Tyto prvky se liší podstatně v divadle, ve filmu i v televizi. „Rukopis“ pedagoga a často i dramaturgie školy. Pro filmového režiséra to znamená začít znovu, ale přece jen buduje na zkušenostech, které mladý herec získal ve škole. Tyto zkušenosti jsou nedoceny.
9. Jistě. Každá životní zkušenost, každá herecká zkušenost může pro mladého herce být zážitkem a každý opravdický zážitek může ovlivnit jeho práci. Mladý herec si však musí vybrat úzkostlivě klady divadelní, televizní nebo filmové práce, uvědomit si úskali a poučit se. Bez úzkostlivého výběru musí ztroskotat. Vytvoří-li mladý herec „vědomě“ ve filmu nebo v televizi zajímavou roli, může plody této práce použít v divadle.
10. Tak trochu jako ve sportu. Ve sportu musí trenér poznat, k jaké disciplíně se mladý sportovec hodí. Musí vědět, zda bude z něho sprinter nebo skokan. Mladý talent to nemůže vždy sám rozpoznat. Mladý sportovec jen ví, že dělá atletiku. Vybrat si disciplínu uvnitř atletiky, dovést mladého sportovce k specializaci je především věcí trenéra. Obávám se, že divadlo, film a televize jsou přeorganizovaným kolosem, že individuální trpělivá práce „trenérů“ bude ještě dlouho marná. Najde-li se mladý talent ve filmu, je ponechán svému osudu. Režisér, který ho našel, pokračuje na jiném filmu a filmovou organizaci to nezajímá. Talent zůstává sám. Je to velká škoda. Ale doufám, že se ještě dožiji doby, kdy i tato oblast ponese ovoce.

Miloš Forman

1. Ano.
2. Dá se říci, že uměleckou zodpovědnost mají značnou, ale jejich praktická příprava je, až na řídké výjimky, velmi povrchní.
3. Ve většině případů se dá odpovědět: bohužel ano.
4. Jejich nespornou předností je to, že před kamerou již přicházejí zbaveni studu ze „sebepředvádění“.
5. Jsou neosobní. Jako by se domnívali, že vrcholem hereckého umění je maximální „převtělení se“ do představované postavy i za cenu naprostého vygumování vlastní osobnosti.



6. S kýmkoli z nich, jestliže je dotyčný schopen obohatit představovanou postavu neopakovatelnými hodnotami vlastní osobnosti.
7. Nejsou zatíženi intelektuálním praktikismem v práci na roli. Tím mám na mysli ty neblahé postupy při práci na roli, kdy se herec snaží každé své gesto, každý krok a výraz, každou intonaci, prostě vše kontrolovat, ověřovat a vysvětlovat pouze logikou svého rozumu. Naproti tomu neherce, aniž si to uvědomuje, přináší před kameru jednání, které je jednotou logiky a psychologie, při čemž z psychologie nevylučuje ani to, co je v ní nevysvětlitelného a často protismyslného.
8. a 9. Je těžké odpovědět všeobecně. Výsledky obou vlivů jsou velmi individuální.
10. Každý z adeptů by měl vedle zvyšování svého všeobecného vzdělání projít za dobu studia též několika různými praktickými povoláními. Osvojil by si tím jednak určité základní poznatky a nebylo by již pro něho problémem markýrovat ve filmu jakoukoli činnost, ale hlavně by se mohl hlouběji seznámit s nejrůznějšími

typy, charaktery a mentalitou lidí, což by pro vnímavého a talentovaného herce mohlo být tou nejcennější zásobárnou vědomostí o tom nejdůležitějším, o lidech.

Jaromil Jireš

1. Pracoval jsem s absolventy AMU.
2. Termín *připravení* je příliš masový a neurčitý. Někteří z absolventů jsou pro práci ve filmu téměř nepoužitelní. S jinými se pracuje výborně. Přitom všichni prošli přibližně stejnou přípravou.
3. Ano. Ale nemusí to být přednost, pokud to chápou jako recept. Pracují pak značně racionalisticky, plánují postavu zvnějšku. Zajímají se spíše o význam postavy než o její život. Sešněrují se plánem a nenechají si místo na objevování postavy. Trpí apriorismem.
4. Jestliže byli správně vybráni, práce s nimi je rychlejší a snadnější, protože byli pro tento druh práce školeni.
5. Teoretické vědomosti daleko převažují praktickou zkušenost i vyjadřovací schopnosti. Ti, kteří si tuto pochopitelnou nerovnováhu neuvědomují, tvoří z papíru, a to s příslušnou suverenitou, neboť nejsou schopni vnímat ani složitost úkolu, který před nimi



stojí. Jsou velice agilní, stále se snaží *něco vyjadřovat* a nedovedou prostě *být*. Každý čin jimi představované postavy je nesnesitelně utilitaristický ve jménu vytčeného obecného cíle. Nejsou schopni ani ochotni odkrývat souvislosti, tajemství během práce, neboť pro ně je vše jasné.

6. Nevadí mi, že někdo absolvoval divadelní školu, ale také v tom nevidím žádnou přednost. Záleží vždy na jednotlivci, na jeho osobnosti. Osobnosti jsou i mezi absolventy.
7. Změnou dramaturgie a režijní metody. Klasické pevně plánované drama a řemeslně dokonalé, ale sterilní vedení herců v tom stavu, v jakém se objevovalo v naší kinematografii, neodpovídalo zobrazované současné skutečnosti. Nastala změna od plánu směrem k životu, řečeno velmi hrubě. Odvrat od apriorismu všeho druhu. Jen málo absolventů vyhovuje této koncepci práce.
8. Ano. Ve filmu mi to překáží, neboť to, na co jsem si již zvykl u starších herců, těžko přijímám od svých vrstevníků. Ostatně skutečně dobří herci střední generace přesně cítí rozdíl mezi divadlem a filmem a vliv divadla v jejich filmové práci je méně zřejmý než u nezkušených absolventů divadelních škol.
9. Ano. Především práce ve filmu může obohatit herce v jeho detailní pozorovací schopnosti, v jemnostech výrazu.
10. Široký průzkum kluků a děvčat od 14 let. Průběžně je sledovat, nechávat jim volnost a podle potřeby s nimi individuálně pracovat. V žádném případě jim nedávat divadelní úkoly. Zřídit při divadelních fakultách řádnou výuku filmového herectví se studijními projekcemi.

Ján Kadár

1. Ano, ale velmi sporadicky. V posledních filmech, které jsem dělal, nebyla příležitost pro mladé herce. Z této své zkušenosti nemohu vyvozovat obecné závěry.
2. To bych mohl posoudit spíše z výsledků práce svých kolegů. A je těžké zvenčí rozpoznat, jak se podílí na výkonu absolventa škola a jak režisér.
3. Neznám osnovu výuky a proto nemohu na otázku odpovědět.
4. V každém případě teoretické znalosti, obecné vzdělání a praxe, které se posluchačům dostávají ve škole, jsou předpokladem každé kvalitní herecké práce a tedy i práce ve filmu a v televizi.
5. To neznám.
6. Nemám takovéto aprioristické názory a nepovažuji je ani za správné. Nevím, proč bych zásadně dával přednost mladému neherci před absolventem školy, pokud ovšem nejde o mimořádný talent nebo o speciální požadavky, vyplývající z potřeb scénáře.



7. Důvody jsou nejrůznější. Za poslední roky mimořádně vzrostl počet filmů s problematikou mladých. Všechny role bylo těžké obsadit výlučně posluchači nebo absolventy. Nemluvě o omezenosti výběru i z hlediska věkového. Uvolňování posluchačů škol, zejména mladších ročníků, naráží často na nepřekonatelné překážky. Zájem o mladé neherce je podmíněn také novými stylými tendencemi, které se za poslední léta prosazují v našem filmu. Je to především zájem mladých tvůrců o životní fakta, o zachycení nenapodobitelné a nestylizované skutečnosti a v souladu s tím i o nejbezprostřednější lidský projev. Tato praxe přinesla i několik pozoruhodných poznatků. Především upozornila na několik mladých talentů, o jejichž podchycení a další vývoj by se měla postarat škola. Promyšlenou kombinací mladých neherců a příštích absolventů lze dosáhnout při citlivém režijním vedení souhry, jehož výsledkem je pak neotřelý, novými prvky obohacený a velmi přesvědčivý herecký projev. V tomto směru je pozoruhodná např. práce režiséra Formana, zejména v *Černém Petrovi*.
8. Je známo, že herecká práce v divadle a ve filmu se podstatně liší

ve svých výrazových prostředcích. Ale má společnou podmínku: herecký talent. A z tohoto hlediska neexistuje děličí čára mezi dvojím herectvím. To je jen jediné. Divadelní praxe vyžaduje na mladém herci metodičtější práci, učí ho vytvářet si koncepci role a soustavně na ní pracovat. Na druhé straně při práci ve filmu se seznámí mladý herec s projevem mnohem minucióznějším, bezprostřednějším a technicky složitějším. Tříbí se jeho smysl pro detail a vyžaduje se na něm soustředěná kázeň a stálý přehled. Tyto odlišné postupy nejenže nejsou ve vzájemném protikladu, ale naopak, mohou se velmi příznivě a oboustranně ovlivnit.

10. Za nejdůležitější považují postup při výběru dorostu. Do nedávna se posluchači vybírali z uchazečů, kteří se na školu sami hlásili. V budoucnosti bude nutno rozvinout širokou a soustavnou akci, která by talenty se specifickými předpoklady pro film vyhledávala, upozorňovala na ně a soustředila je ke zkouškám. Takový pokus byl loni ze strany čs. filmu podniknut s výrazným úspěchem. V této praxi by měl čs. film pokračovat a soustavně ji rozšiřovat. Bude nutno změnit celý dosavadní systém výuky v této disciplíně. Nejschůdnější cestou je tu těsná spolupráce s fakultou, která by umožnila posluchači mnohem hlubší teoretické znalosti z oboru filmu a nezbytnou praxi aspoň v takové míře, jako má dnes divadelní dorost v Disku. Na této jakési mezifakultní katedře by pak měli vyučovat pedagogové (herci, režiséři, teoretici atd.) dokonale znalí filmu a televize. Jak pozvednout výuku filmového a televizního herectví na roveň divadelnímu je úkolem školských expertů a pedagogů. Je ovšem nutno zdůraznit, že škola má dnes vychovávat herecký dorost stejnou měrou pro film i televizi, která už dávno přestala být jakousi okrajovou oblastí a která bude v budoucnosti tvořit čím dál tím podstatnější a společensky i umělecky velmi závažnou a zodpovědnou složku činnosti budoucích absolventů.

Elmar Klos

1. Se studenty DAMU mám příležitost přijít do styku ve škole. S absolventy jsem osobně pracoval ve filmu vícekrát.
2. Pro práci ve filmu jsou připravováni jen okrajově. Většinou mimo okruh zájmů pedagogického sboru. Hlavní směr výuky je k herectví divadelnímu.
3. Nedomnívám se, že by bylo jiné herectví divadelní a jiné filmové či televizní. Herectví je opravdu jen jedno — v to počítajíc i herectví neškolené. Ale liší se výrazové prostředky, hlavně jejich intenzita. Jiná je technika kontinuálního hereckého projevu na

jevišti či v televizní inscenaci a jiná je pro technický reprodukční záznam. A jiný je tu i přístup k výstavbě role.

4. Určitá jistota tu je. Absolvent má jakýsi přehled a vědomí o svém rejstříku. Ten rejstřík primárních postupů, vyzkoušených na jevišti Disku, je bohužel ve filmu na poprvé spíš na škodu než k užítku. V tom je obsažena i odpověď na pátou otázku.
6. Film, především současný film, hledá pravdivé postavy a ne herce, jejich jména. Tím je také určován přístup k obsazování rolí.
- 7., 8. a 9. Nevím.
10. V zájmu výchovy pro práci ve filmu a v televizi by byla především nutná změna celkové psychy, ve které jsou studenti vychováni. Vědomí, že dnes neexistuje už herectví jen jakožto umění a zaměstnání u divadla a vedle toho jakási příležitost k výtěžku ve filmu, v rozhlase a televizi, ale že v socialismu je jediné, nedílné umění-herectví, projevující se prostředky různého společenského dopadu a důležitosti, ale rozhodně umění v daném okamžiku nejsuggestivněji působící na diváka a tedy v každém případě občansky vysoce zodpovědné. Tato zodpovědnost se musí nutně projevit v zvládnutí pracovních postupů jak pro jeviště, tak pro technickou reprodukci. To znamená, že výuka pro práci s kamerou a mikrofonem musí zaujmout na DAMU stejné místo, jako práce s technikou jevištní. Podle mého soukromého názoru by zmíněný účel nejlépe splnila mezifakultní jednotná katedra herectví divadelního, filmového a televizního.

Jiří Weiss

Natočil jsem v posledních letech patnáct filmů, ve kterých jsem samozřejmě pracoval i s posluchači a absolventy našich hereckých škol. Obávám se, že naše herecké školy mladé herce pro film ani televizi nepřipravují, že jsou specializovány na jevištní herectví. Někteří profesori patrně sami neřinují a mají proto ke kinematografii dost nepřátelský postoj. Práci mladých herců ve filmu považují za nešvar a melouch, který nutno co nejostřeji potírat.

Moderní filmové, televizní a nemýlím-li se i divadelní herectví potřebuje sebevědomí a naprostou přirozenost. Naše herecké školství, jako naše školství vůbec, klade velký důraz na vědomosti, zkoušky a účast na hodnotách, potlačuje však přirozený talent a hlavně sebevědomí.

Při výběru posluchačů výběrovou komisí našich hereckých učilišť se považují krása a půvab za přítěžující kádrovou vadu. Proto také naše nejlepší filmové herečky, například Jana Brejchová, Karla Chadimová,

Daniela Smutná či Evelynu Juhanová hereckým školením neprošly, ale přesto mohou na plátně hrát jako rovnocenné partnerky našich nejlepších profesionálních divadelních herců. To ovšem neplatí pro divadlo.

Divadlo potřebuje herectví stylizované, herectví, ve kterém je dohoda mezi divákem a hercem. Zato film je snímání existence, bytosti. Francouzi tomu výstižně říkají „présence“.

Obávám se tedy, že by u nás Brigitta Bardotová při přijímací zkoušce na AMU neprošla, a já bych se už také k režii nedostal, rovněž AMU neprošel.

Při práci s posluchači AMU mě nejvíc překvapil nedostatek sebevědomí a jakýsi „žákovský poměr“ k práci.

Gérard Philippe ve dvacetitřech letech měl už za sebou hlavní roli v Autant-Larově *Đáblu v těle* a ve dvacetičtyřech hrál Myškina ve vynikajícím francouzském přepisu *Dostojevského Idioty*.

Kdyby se jmenoval Filipek, skládal by právě v tomto věku absolventské zkoušky v Disku a pak bychom ho poslali do Horáckého divadla v Jaroměři s počátečním platem sedm set korun měsíčně a za film by dostal méně než poslední osvětlovač.

Zdá se mi, že jsme si v době, které říkáme „kult osobnosti“, všichni navykli rozškatulkování života a že žijeme v oficiálově ráji.

Peter Brook, Visconti či Francesco Rosi režírují divadlo i film, film i divadlo, umělci píší a realizují podle svých sil. Hrají v televizi, divadle a filmu podle vhodnosti a talentu.

Je na čase, abychom strnulé a konzervativní dělení v nás uvolnili a dali možnost volného růstu talentům.

Ve filmu neznám herce či neherce, nýbrž jen a jen osobnost, talent před kamerou, ať už prodělal školu nebo ne.

Naše mladá režisérská generace hledá pravdu života. To je asi důvodem, proč mladí filmoví režiséři si raději vybírají přirozené talenty než mladé lidi, jejichž sebevědomí bylo nalomeno nevhodným školením. Ve svém dotazníku mluvíte o „mladých nehercích“. Promiňte, když někdo dobře zahraje, je herec, ať už to má úředně potvrzeno nebo ne. Mám kacířský názor, že umělcem se člověk rodí, že se může naučit technice a že možná nejvíc vykoná tím, že popře vše, čím ho poučují rádboby učitelé.

Silná umělecká osobnost vyrůstá velmi často v odporu k předcházející generaci. Mladá divadla, experimentální scény, různé kroužky v divadle a v televizi vykonaly, zdá se mi, více než školy, které udělují tituly.

Umění potřebuje decentralizaci. Mladí lidé potřebují možnost volby mezi jednotlivými režisérskými osobnostmi.

Prvořadým úkolem se mi zdá finančně zajistit naše mladé herce, zároveň pak osvobodit divadlo, film i televizi od „chlebařů“ bez talentu, kteří se drží svých míst jako oficiálové na poště.